

内化する自然

——明治三十、四十年代日本文学における自然意識——

大久保 喬 樹

一 『明星』——身体化する自然

明治三十三年に創刊された雑誌『明星』は、三十年代いっばいを通じて当時の若い世代の文学青年、芸術青年に幅広い影響をおよぼし、日本におけるロマン主義的思潮の普及一般化に一時期を画したが、そのロマン主義の内容は、先行した明治二十年代ロマン主義の流れを汲みながら、深いところで大きく方向を転じた。透谷、(初期)独歩、あるいは(初期)藤村らに代表される明治三十年前後までのロマン主義がバイロン、エマソン、ワーズワース、ハイネ等、おおむね、西欧ロマン主義初期から中期までの理想主義的、精神主義的傾向を反映しているのに対し、『明星』がその芸術観の多くを拠ったのは、(ここではその具体的交渉の経過には立ち入らないが)ロマン主義中期から後期の段階に位置するラファエロ前派運動であり、それによって、明治二十年代までのロマン主義から分かれ、むしろ、明治四十年代に顕在化する世紀末芸術傾向に通じる流れを開いたといえるのである。そうした展望の下に、『明星』の運動、なかでも、その中心的存在であった与謝野晶子の作品に焦点をしばって、こうしたロマン主義中期から後期的な性格が自然意識としてはどのような相をとってあらわれるか見ていきたい。

明治三十四年に発表された晶子の処女歌集『みだれ髪』は、その大胆率直な恋愛情念の表白によって反響をよび、文学史上、また、女性史上の位置を獲得したが、これを明治二十年代ロマン主義における恋愛観と対比すれば、『厭世詩家と女性』（明治二十五年）あるいは『欺かざるの記』（明治二十八年）等にあられた透谷、独歩のキリスト教思想を下敷きとした観念的、精神主義的恋愛観、また、藤村『若菜集』（明治三十年）中の『初恋』にあられたような叙情的恋愛観に対し、積極的に恋愛の官能性をうたいあげた（「やは肌の…」）点で、明確に四十年代世紀末デカダンスの方向へ踏み出すことになる。そして、それと平行して、恋愛の場にも劇的な変化がおこる。『欺かざるの記』、『初恋』等において、恋愛は、日中、野外の自然を場としていたのに対し、『みだれ髪』では、夜、閉ざされた屋内を場とするようになるのである（「夜の帳にささめき盡きし…」）。晶子にとって、恋愛は、独歩、藤村の場合のように自然を背景として必要としない。むしろ、逆に、自然は、社会と共に、恋愛への集中を妨げる夾雑物として排除されるのであり、そうした外部一切から遮断された密室において、ひたすら官能を追求することが至上命題となる。そこで、自然の代わりに、いわば、自然の変形態としてあらわれるのが身体である。透谷、独歩らにおいて、身体はほとんど意味をもっていなかった。たとえば、『楚囚之詩』の主人公は純粹観念あるいは純粹精神ともいふべき存在であり、『欺かざるの記』における独歩は、自然の様々な動きを鋭敏に感受するが、それは、もっぱら、外界の知覚、認識に終始し、自らの身体性には全く無自覚といってよい。これにたいして、晶子は、官能の追求を通して、自らの身体性にめざめていく（「やは肌の」、「血のゆらぎ」…）。まだ原初的、素朴な形ながら、ここには、微妙な身体感覚のうちに、理性や意識によってはすくいあげることのできない隠れた自己を探ろうとする姿勢があらわれ始めている。明治三十年代前半、『武蔵野』から『空知川の岸边』にかけて、独歩は、郊外から原始大森林という野外自然を拡大していく方向に、人間（文明、社会）と対立する野生を求めようとしたが、同時期、晶子は、それと等価のものを、密室内の自

己の身体のうちに求めたのである。その意味で、自然は、自己外部の野外から、自己内部の身体に転倒移行したといえる。それは、直接には、明治四十年代反自然主義（世紀末）文学における自然の在り方への道を開くものであるとともに、広くみれば、十九世紀近代文学から二十世紀現代文学への転換の雛型となるような移行だった（この点については、後にふりかえって検討したい）。『みだれ髪』あるいは『明星』に固有の種々の要素も、こうした身体としての自然の具体的なあらわれとしてとらえることができる。

まず、〈みだれ髪〉という中心的なモチーフについていえば、恋愛の情念を象徴するこのモチーフは、透谷の〈秘宮〉、『各人心宮内の秘宮』、藤村の〈林檎の実〉（『初恋』）等に比べて、直接的に髪という身体そのものをとりあげていると共に、その髪の〈みだれ〉は、理性を圧迫し、錯乱させる恋愛情念の野生、すなわち自然の力を示している。この〈みだれ〉は、『明星』においては、唐草模様、曲線一般に応用拡大されて、やがて、世紀末、アール・ヌーボー様式に発展していく。

ついで、『みだれ髪』の場合にも表紙の意匠等にあらわれ、また、『明星』全体に顕著な特色として、美術（図像）と文学の相補性がある。この場合にも、図像が言葉を相補するのは、言葉の負わされている理性性、明示性を図像の視覚＝身体性、暗示性の方向にずらす意味を持つ。『みだれ髪』表紙では、藤島武二の手になる矢の刺さったハートから花房が垂れている意匠について、晶子自身が「表紙画みだれ髪の輪郭は恋愛の矢のハートを射たるにて根より吹き出でたる花は詩を意味せるなり」と言わずもがなの解説を加えているが、本来、これは、暗黙の了解ないし未了解に委ねられるべきものに他ならない。意識の背後に隠れたものが漠たる身体の兆候として現われるように、図像のメッセージは漠たるものでなければならぬのである。その意味では、この晶子―武二の『みだれ髪』表紙意匠のように純然たる絵解きの文学と美術の関係よりも、たとえば、やはり『明星』と深いかかわりをもつ青木繁が、ラファエ

ロ前派の諸画家とりわけバーン・ジョーンズを模倣して盛んに描いた神話的な素材の作品―『天平時代』、『わだつみのいろこの宮』等の方が、その題名（言葉）と図像の関係において、より、こうした漠たる暗示性の広がりを獲得しているといえる。明治三十六年に発表された『温泉』と題された連作短歌と絵の組み合わせは、その端的な例である。鮮やかな彩りの浴室にひとりたたずんで長い髪を櫛けずる裸体の娘をえがいた絵に以下のような言葉が添えられる。

貞裸に水鏡する温泉や／^{はだへ}膚ぞ温くき百合の咲く谷

黒髪をおどろに揺りて悶ゆる子／世の初恋を呪はしと泣く

解き髪に乳房を押へ湯瀧浴む／大理のとばり肌滑かき

ねくたれやもろ手を挙げて搔いけづる／肩にうねりの蛇に似る髪

晶子の〈みだれ髪〉のモチーフをひきつぎながら、より濃厚にラファエロ前派的、更には世紀末デカダンス的な情緒をたたえたこの詩は、乙女の純潔を暗示する「百合の咲く谷」、ギリシャ神話のメデューサを連想させ、そこから女性に潜在する無意識の魔性、いわゆる〈宿命の女〉を暗示する「蛇に似る髪」等のモチーフによって、ただの裸体画とみえたものを、謎めいた神話画に変えていくのである。それは、同じ裸体をモチーフとしていても、黒田清輝の『朝粧』（明治二十八年）のような作品とは対照的な発想を示している。黒田が裸体を（ちょうど『武蔵野』の独歩が木の葉のそよぎに対したように）自分の外にある自然として観察写生するのに対し、青木は、同じ裸体を（ちょうど『みだれ髪』の晶子がみだれ髪、やわ肌に対したように）自分内部の官能の動きとしてとらえ、更に、それを神話の暗示性、曖昧性の方向に深化するのである。

二 『室内庭園』、『刺青』——人工化する自然

こうして、『明星』において、自然は、身体という媒体を通じて内化されていく。この自然の内化は、明治三十年代後半、蒲原有明、薄田泣菫等の象徴詩、上田敏の『海潮音』、『うずまき』等にも、媒体を身体から観念に移してひきつがれていく。たとえば有明の代表作『茉莉花』のような作品では、マラルメ風に茉莉花に託して詩人の内面観念が象徴的に表現されるが、そこで、この茉莉花の形をとった自然は、純粹に観念象徴として機能するべく徹底して外部世界から切り離された透明希薄な存在としてあらわれる。観念象徴という点からいえば、それは、透谷の『楚囚之詩』における自然のありよう——獄中囚人の想念中において希求される超越的世界の象徴としての理念的自然に似ているともいえるが、透谷の場合、自己の外、自己を超えたはるかな超越的世界が自然に託されているのに対し、有明においては、あくまで、自己内奥の秘密のうつしとしての自然であり、透谷の自然が屋外的、宇宙的な広がりへ通じていくものとしてイメージされているのに対し、有明の自然は室内的、密室的であるというように、対照的である。まさに、それは、透谷の拠った初期ロマン主義の自然観と、有明の拠った象徴主義的——中後期ロマン主義的自然観の対照に他ならない。

そして、こうした『明星』から有明らへとひきつがれた自然観の更に最終段階として明治四十年代の世紀末的自然観が登場する。ここでは、それを、詩人の北原白秋、小説家の谷崎潤一郎に代表させて検討してみたい。明治四十一年、第一次『明星』が一〇〇号をもって休刊し、翌四十二年『スバル』、四十三年『三田文学』、第二次『新思潮』等が創刊されたことは、この時期、西欧ロマン主義思潮紹介導入の流れが、三十年代の中期ラファエロ前派的、中後期象徴主義的段階から四十年代に入って後期世紀末的段階に移行したことを示しているが、その最前線に立っていたの

が、明治四十年に『明星』を脱退した後、四十二年に処女詩集『邪宗門』を刊行した白秋であり、第二次『新思潮』創刊号に『刺青』を発表して文壇に登場した谷崎であるからである。

このうち、『邪宗門』は、そのタイトルから始まって、序文、例言の詩論、そして、『邪宗門秘曲』等の実作品まで、まず、強烈、暴力的な感覚倒錯、濫用（序文から引用すれば、「落日のなかに笑へるロマンチツシュの音楽と幼児磔殺の前後に起る心状の悲しき叫」、「黄蠟の腐れたる絶間なき痙攣」、「ヴィオロン^{Violon}の三の絃を擦る嗅覚^{olfaction}」等）を多用して世紀末的感性のデモンストレーションを行ったが、それは、いわば、『みだれ髪』的官能性——身体性の極度に誇張拡大された表現といえる。一方、これと平行して『室内庭園』のような作品では、やはり、同じ官能性——身体性の世紀末的段階として、逆に、よりひそやかで親密な感覚に求心化されて追究される。むしろ、この一見地味な感覚の表現において、『みだれ髪』以来の官能性——身体性を媒介とした自然内化の過程は、最も本質的、究極的な姿をとってあらわれているといつてよい。全文引用する。

晩春^{おそはる}の室^{むろ}の内^{うち}、

暮れなやみ、暮れなやみ、噴水^{ふきあげ}の水はしたたる……

そのもとにあまりりす赤^{あか}くほのめき、

やはらかにちらばえるへリオトロオプ。

わかき日のなまめきのそのほめき静^{しづ}ころなし。

盡^つきせざる噴水^{ふきあげ}よ……

黄なる實の熟るる草、奇異の香木
その空にはるかなる硝子の青み、
外光のそのなごり、鳴ける鶯、
わかき日の薄暮のそのしらべ静ころなし。

いま、黒き天鵲絨の
にほひ、ゆめ、その感触……噴水に纏れたゆたひ、
うち濕る革の函、饅ゆる褐色
その空に暮もかかる空氣の吐息……
わかき日のその夢の香の腐食静ころなし。

三層の隅か、さは
腐れたる黄金の縁の中、自鳴鐘の刻み……
ものなべて悩ましさ、盲ひし少女の
あたたかに匂ふかき感覚のゆめ、
わかき日のその靄に音は響く、静ころなし。

晩春の室内、

暮れなやみ、暮れなやみ、噴水ふきあげの水はしたたる……

そのもとにあまりりす赤くほのめき、

甘く、またちらばひぬ、ヘリオトロオプ。

わかき日は暮るれども夢はなほ静しづころなし。

『邪宗門』全篇を通じて、白秋は、『海潮音』、『有明集』等が達成した西欧象徴詩日本語訳の様々な成果を自在に借用応用して多彩なスタイルの詩表現を試みているが、その中でも、この『室内庭園』は最も徹底総合的なものといつてよい。晩春の物憂い夕暮れ時の情緒という題材、同じ語句が反復変奏される循環輪舞形式、音、色、匂等、五感の微妙な混交配合等の面で『海潮音』中のボードレール『薄暮の曲』が主たる下敷きとなっている他、「噴水」のモチーフにはマラルメ『嗟嘆』が、という具合に西欧象徴詩の諸要素が移しかえられる一方、晩春の物憂さには、たとえば、蕪村の「ゆく春や おもたき琵琶の 抱心」等の一連の春愁の詩句が照応し、「晩春おそはる」、「室むろ」、「噴水ふきあげ」、「静しづころなし」のような大和言葉的な用語によって、雅びでやわらかな情緒を演出するという具合である。だが肝要なことは、こうした借用応用のうえにたつて『室内庭園』が藤村『初恋』のような作品とは全く対極的な世界像を提示している点である。『初恋』が、信州の林檎林、という自然を背景として少年少女のういういしい恋が次第に未来にむかって直線的に進行発展していく時間経過をうたった、いかにもロマン派初期叙情詩であるのに対し、『室内庭園』は、晩春夕暮れ時の停滞した時間という主題、それに対応する反復循環形式、物が「たゆたい」、「鯉え」、「腐食」していくイメージ等が精緻に組み合わされて世紀末デカンダンスの基本的情緒である「倦怠」をえがきだす。とりわけ、その中核をなすのは、「なまめき」、「ほめき」、「悩ましき」等の感覚である。情緒性と身体性が微妙に重層融合したこれらの感覚こ

それが、〈倦怠〉のいわば本体であり、この主観的情緒ないし感覚の投影延長として、たとえば、春の日は〈暮れなやみ〉、噴水の水は〈したた〉り、革や夢や黄金は〈うち湿〉り、〈饅え〉、〈腐る〉のである。『みだれ髪』以来の官能性―身体性を媒介とした自然内化の過程は、ここにおいて、最も精緻で窮極的な段階に達する。そして、こうした自然内化の過程を外側から保証する装置として導入されるのが〈室内庭園〉のモチーフに他ならない。

ここでいう〈室内庭園〉とは、南欧の家などに見られる中庭にガラスばりの屋根をつけて温室とし、熱帯植物などを鑑賞する設備と考えられるが、こうしたガラスばり温室ないし室内庭園は、一八五一年にロンドンで開催された万国博覧会のよびものとなった総ガラスばり大温室〈水晶宮〉以来、イギリス上中流階級にひろく流行しはじめたといわれる(川崎寿彦「収縮する風景―ヴィクトリア朝期における温室〈コンサーヴァトリ―〉の大流行について」・『英国のイングラント』所収 一九九一年河出書房新社)。〈水晶宮〉は、それまでの伝統的の石造建築の重々しさにとって代る、明るく、軽快な近代建築の粋として人々をひきつけ、そうしたイメージの雛型として温室ないし室内庭園は普及していった訳だが、同時に、それは、自然を科学技術によって管理し、人工化しようとする近代の自然観のあらわれでもあり、やがて、世紀末文化において、この温室ないし室内庭園は、自然を、本来の野外性、野生性とは対極的に、密室内で人間の意図のままに歪め、人間の倒錯的感性の表現と化す装置となる。たとえば、世紀末の生活美学のバイブルとして広く読まれたユイスマンスの『さかしま』(渋沢龍彦訳 光風社 一九八四)では、主人公デ・ゼサントの次のような花にたいする趣味が語られ、それを支える装置として温室ないし室内庭園が登場する。

彼の文芸趣味や芸術観がきわめて洗練ふろいされていて、篩用布で選り分けられた作品、技巧的な鋭敏な頭脳で蒸溜された作品にしか愛着を感じないように、また彼の思想にはつきりと倦怠の色があらわれているように、彼の

花々に対する嗜好も、あらゆる残滓や澱^{おり}から脱却して夾雑物がなくなり、いわば精溜されたようなものになっていた。

彼は好んで園芸家の店を、あらゆる社会部門を反映した一つの小宇宙に見立てていた。貧相な賤しい花々、陋屋の花々は、牛乳鐘や古い鉢にその根を詰めこまれ、屋根裏部屋の窓の縁に置かれて、はじめて身分相応の環境に住んだことになる。たとえば匂^{にお}紫^{あざ}欄^{らん}花^{かう}などといった花が、そんな種類の花だ。次に勿体ぶった、月並みな、愚かな花は、若い娘が彩色した陶器の植木鉢のみにふさわしい。たとえば薔薇である。最後に高貴な血統の花は、たとえば蘭のように、繊細で華車で、寒がりて慄え勝ちである。パリに追放されたこの異国の花は、暖房のガラスの宮殿の中に住んでいる。俗世を離れて暮らす植物界の王女ともいうべき花で、陋巷の植物やブルジョア的な花々とは、共通なものが何ひとつない。

結局、貧民街の排水渠や下水盤の臭氣に痩せ衰えた下層の花々に対しては、彼はある種の同情、ある種の憐れみの情以外のものを感じることができなかった。これに反して、クリーム色の客間や新築の家とよく調和する花々には、彼は激烈な憎悪を感じた。最後に、ストーブの暖気で作られた熱帯のような雰囲気なかで、手のことだ注意のもとに育てられた、遠い国から来た珍奇高雅な植物に対しては、彼はこれを眺めることに又とない喜びをおぼえるのだった。

白秋の『室内庭園』は、こうした世紀末的自然観の結晶としての温室ないし室内庭園を意図したものといえる。ボードレー『異国の香り』を思わせる第二連でいえば、ボードレーが、どこか南方の異国に空想した「黄なる実の熟する草、奇異な香木」を、ここでは、「硝子の青み」の内側に設定したところにこの詩の眼目はある。

こうして〈室内庭園〉という密室の内部に自然を閉じ込め、〈倦怠〉情緒―感覚の投影物と化することによって、この『室内庭園』という作品は、明治三十年代初頭までの『武蔵野』的な、あるいは『初恋』的な、初期ロマン派的自然意識とは対極的な世紀末的自然意識を体现したものとなる。

『室内庭園』が『海潮音』を下敷きに書かれているように、『刺青』は、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』あるいは『サロメ』を踏まえていると思われるが、そのかわりには、『室内庭園』の場合以上に深いといえる。『刺青』は、『ドリアン・グレイ』なり『サロメ』なりから、それぞれ、絵と人物の入れ替わり、〈宿命の女〉というようなモチーフを借りるにとどまらず、それらモチーフの背景にあるワイルドの世紀末的思考そのものを移植しているからである。世紀末あるいはデカダンス思潮とは、文化が過度に爛熟して、その本来の、自然なバランスを失い、歪んだ、不自然な状態を志向するあり方と言ってよいが、『刺青』は、まさに、そうした倒錯―不自然の様々なパターンを追求した作品に他ならない。まず冒頭の時代設定―江戸太平の世を規定して、「其れはまだ人々が〈愚か〉といふ徳を持つて居て」という逆説的な表現から始まり、ついで、この時代の文化に特徴的なものとして「女定九郎、女自雷也、女鳴神」をあげる。いずれも本来は男が演ずべき荒事師的役割を女性が演じるというこの性役割逆転は、これにつづく「吉原、辰巳の女も美しい刺青の男に惚れた」という、女が男を、その肉体美によって評価し、欲するという『サロメ』的発想（サロメはヨカナーンの美貌を賞賛し、欲情する）に対応する。更に、このモチーフは、やがて、物語本体に入って、主人公の娘がサディスチックな本能にめざめて刺青師の男を支配し、隷属させる（「お前さんは真つ先にわたしの肥料になったんだねえ」というやはり『サロメ』的な性倒錯パターンへの伏線となる。そして、こうした様々な世紀末的倒錯―不自然を綜合集約するのが刺青に他ならない。刺青とは、それ自体が、自然のままの素肌つま

り無裝飾の肉体に裝飾をほどこすことによって人工化し、歪めるといふ倒錯——不自然であると同時に、その結果として、この人工化された肉体は、その主の人格を離れて固有の魔力を帯び、女を男に惚れさせ、小娘を魔性の女に変貌させるというような種々の倒錯をひきおこすのである。題名に示されるように、刺青こそは、この物語の真の主題であり、主人公であるといえるが、こうした刺青の扱いは、まさに、独歩的な、広くいえば近代的な自然観の対極に立つものに他ならない。明治文明開化以来、刺青は、ちょんまげ、日本髪と同様に、あるいは、それ以上に、自然のままの肉体を歪める前近代的な制度であったはずである。独歩は、〈刺青〉的な紅葉風自然描写を否定し、素肌のままの自然の回復を唱え、それは、写生、写実の理念に連動した。それが、この『刺青』においては見事に逆転するのである。その意味で、この『刺青』の美学は、それまでの近代的な美学に対する反近代あるいは脱近代（いふなれば、ポスト・モダン）の美学であり、美術様式的にいえば、アール・デコの流れに位置するといえようが、自然様態の変遷の検証という本論考の枠組みにおいて見れば、『みだれ髪』以来の自然（野生）の身体化の流れが、それまでの感情性（『みだれ髪』、情緒性（『室内庭園』）を払拭して、一切、精神的なものに支配されない、逆に、精神を支配する純粹肉体に到達した段階と位置づけることができる。拙論「自然以前」（『東京女子大学 日本文学』第七十九号 一九九三年三月）で概観したように、江戸市民社会において、外的自然はそっくり文化のうちに組み込まれ、その野生性をいわば去勢されていたといえるが、『刺青』は、そうした江戸市民社会を場として設定することによって（『刺青』には、全くといってよいほど自然描写が欠落している。わずかに、刺青師清吉が娘の訪問を受ける場面で「彼は深川佐賀町の寓居で、房楊枝をくはえながら、錆竹の濡れ縁に万年青の鉢を眺めて居ると、庭の裏木戸を訪ふけはひがして、袖垣のかげから、つひぞ見馴れぬ小娘が這入つて来た。」というような描写も、いかにも、歌舞伎の書き割り風、盆栽風の型にはまったものとなっている）外的自然を消去し、肉体のうちに閉じ込めるのである（清吉の目にうつった娘

の足の描写として「鋭い彼の眼には、人間の足はその顔と同じやうに複雑な表情をもつて映つた。その女の足は、彼に取つては貴き肉の宝玉であつた。親指から起つて小指に終わる繊細な五本の指の整ひ方、絵の島の海辺で獲れるうすべに色の貝にも劣らぬ爪の色合ひ、珠のやうなきびすのまる味、清れつな岩間の水が絶えず足下を洗ふかと疑はれる皮膚の潤沢。」そして、それは、すなわち、日露戦争後、急速に都市化し脱自然化した日本社会のあり様の暗喩に他ならない。以下に見る漱石、鷗外、初期芥川、あるいは自然主義作家等、同時代の文学に、こうした自然のあり様は変奏されてあらわれる。

三 『三四郎』、『それから』——心理化する自然

『我輩は猫である』から始まる漱石初期の諸作品は、さながら、可能な限りの文学的実験の試みといえるような多彩なスタイルを示していて、自然とのかかわりという点からみても、『猫』のようにほとんど自然が欠落した都会小説と平行して、『草枕』のように意識的に豊穠な自然を作品要素として取り込もうとする小説も書かれている。しかし、明治四十年代に入り、朝日新聞社入社を期に作家専業として独立してからの（いわゆる中期以降の）作品は、ほぼ、前者の都会小説の方向を進めたものにかたまっていく。東京という近代都会を舞台に、文明の種々の問題が追求され、そこでは、外的自然は、極めて小さい比重しかもたない。特に、後期に近づくにしたがつて、しばしば、物語がどの季節に展開されているのか印象に残らないほど自然描写は影がうすい。

たとえば『三四郎』は、九州の田舎から上京してきた青年の物語だが、東京に着いたばかりの三四郎は、都と田舎を比べて、都が〈激烈な活動〉に満ちた現実世界であるのに対し、田舎は〈洞が峠で昼寝をしたと同然〉の時代から取り残された世界であることに思い至る。そこに見られるのは、独歩の『山林に自由存す』のような自然を尺度とし

た都会と田舎の対比の発想とは対照的な、文明を尺度とする発想である。しばしば三四郎が郷愁をこめて田舎を思う時にも、そこにでてくるのは、母親をはじめとする人々であって、自然は全くぬけおちている。そうした三四郎の感性は都会に対する場合も、無論、変わらない。彼が東京において注目するのは、大学を中心とする学問の世界であり、あるいは、女性との交渉を含めた人間関係の世界であって、自然は、かろうじて、そうした文明的なもの、人間関係的なものの背景要素としてわずかにあらわれてくるにすぎない。たとえば美禰子がはじめて登場する時に、その背景として、本郷の大学校内の自然描写がなされるような場合である。「不図眼を上げると、左手の岡の上に女が二人立っている。女のすぐ下が池で、池の向う側が高い崖の木立で、その後が派手な赤煉瓦のゴシック風の建築である。そうして落ちかかった日が、凡ての向うから横に光を透してくる。女はこの夕日に向いて立っていた。三四郎のしゃがんでいる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。女の一人はまばしいと見えて、団扇を額の所にかざしている。顔はよく分からない。けれども着物の色、帯の色は鮮かに分かった。」ここでは、人物と自然を一体的に光と影の効果として処理する印象派風の技巧的な描写が工夫されているが、結局、それは、自然を人物像の付随的要素として用いることに他ならない。また、独歩との対比でいえば、物語開始後まもなく、三四郎が野々宮の家を訪ねるくだりがある。野々宮の家は、当時の郊外地大久保の竹藪に接した一軒家だが、そこでも三四郎の意識には、独歩的な〈郊外〉の発想は全く浮かばない。彼の関心をひくのは、野々宮の暮らしぶりであり、その家族事情であり、たまたま近くでおこった鉄道自殺事件であって、それは、都内中心地にいる時と変わらない。一方、団子坂の菊人形の人ごみから抜け出した三四郎と美禰子が人のいない所を求めて町はずれの野原で休息するくだりでは、秋の空の微妙な色模様の変化が細密に描写されて『武蔵野』中に引用されたツルゲーネフの空の描写を思わせるが、ここでも、その自然描写は、ただちに、それにつづく美禰子の「空の色が濁りました」、「重い事。大理石の様に見えます」という評語にひきとられて、

それに対し、また三四郎が自分の気分を述べるといように、ふたりの心理的やりとりの素材と化してしまうのである。

『三四郎』は、結婚することになった美禰子の肖像画〈森の女〉が展覧会に出品されたのを、仲間たちとつれだって三四郎が見にくところ幕切れになる。この場面に限らず『三四郎』には、広田先生の画集に入っている〈人魚〉の絵、よし子の水彩画、美禰子が三四郎にあてた悪魔の図の絵葉書等々、種々の絵のモチーフが用いられるほか、美禰子の初登場の場面のように明らかに絵画的な効果を意識した描写も挿入されるなど、全体として、強く、絵画の発想が行き渡っているが、なかでもこの〈森の女〉は、それらを集約するものといえる。画家原口のアトリエを訪ねて、ちょうどその制作中に立ち合った三四郎の目に、この絵は次のように映る。

静なものに封じ込められた美禰子は全く動かない。団扇うちわを翳かざして立った姿其儘が既に畫あである。三四郎から見ると、原口さんは、美禰子を寫してゐるのではない。不可思議に奥行おくゆきのある畫から、精出して、其奥行だけ文を落して、普通の畫に美禰子を描き直してゐるのである。

この「団扇をかざして立った姿」とは、初めて三四郎が池のほとりで美禰子を見かけた時の姿そのままであることに、三四郎は、アトリエからの帰り道、美禰子の示唆によって気づかされるが、その最初の出会いの場面が、すでに指摘したようにいかにも印象派風の絵画的場面であったことを考えあわせれば、結局、美禰子は、絵の中から出てきて、絵の中へ帰っていく女であるといえる。上記引用文は、そうした美禰子の存在のありよう——絵の中の女としてのありようを語ったものといえる。この絵の中の女ということは、言いかえれば、神話の女ということでもある。初対

面の後、まだ名前の分からないままに、三四郎が美禰子に仮に与えた〈池の女〉という呼称、肖像画の表題〈森の女〉に、この神話性はよくあらわれている。すなわち、生身の、固有名詞をもった個人ではなく、超個人的な、神話的な精として美禰子は絵の中から登場し、絵の中へ消えていくのである。それは、ちょうど、『ドリアン・グレーの肖像』結末において、主人公ドリアンが自分の肖像画の邪悪な表情に吸収同化されるのに似ている。肖像画本来のありかた――生身の人間が元であって、絵はそれをまねる――が逆転して、生身の人間は仮であり、絵の中の本来の姿に吸収され、帰っていくのである。ワイルドは、こうした逆説を〈自然が芸術を模倣する〉という有名な標語に要約したが、人間は自然に、肖像画は風景画にそのまま置き換えられる。人物と同様に自然も絵の中に吸収されるのである。『三四郎』において、自然は、いつも、絵のように（たとえば〈池の女〉の場面のように印象派風に光と影の効果に還元されて）眺められる。（『三四郎』を離れても、この前後の漱石作品には、こうしたワイルド標語的発想がしばしば見られる。たとえば『猫』におけるデル・サルト、『坊ちゃん』における〈マドンナ〉、〈ターナー島〉等々、いずれも、目の前の人なり自然なりを絵の中のモチーフに見立てる発想が著しい。）それは本質的に知的な、言い替えば、人工的な自然観に他ならない。富士山をめぐる次のような広田先生と三四郎の問答は、こうした自然観のからくりを暴露している。

「東京は如何どうです」

「えゝ……」

「廣ばかりい許で汚ばかない所でせう」

「えゝ……」

「富士山に比較する様なものは何もないでせう」

三四郎は富士山の事を丸で忘れてゐた。廣田先生の注意によって、汽車の窓から始めて眺めた富士は、考へ出すと、成程崇高なものである。たゞ今自分の頭の中にこたく／＼してゐる世相とは、とても比較にならない。三四郎はあの時の印象を何時の間にか取り落してゐたのを恥づかしく思つた。すると、

「君、不二山を翻譯して見た事がありますか」と意外な質問を放たれた。

「翻譯とは……」

「自然を翻譯すると、みんな人間に化けて仕舞ふから面白い。崇高だとか、偉大だとか、雄壮だとか」

三四郎は翻譯の意味を了した。

「みんな人格上の言葉になる。人格上の言葉に翻譯することの出来ない輩には、自然が毫も人格上の感化を與へてゐない」

この問答は、物語冒頭、上京の車中で、三四郎が、乗り合わせた広田先生から、時代状況を超越する存在の例として富士山を挙げられ、目を開かれる挿話を東京でひきついだものだが、引用文の前半部を見る限りでは、いかにも初期ロマン派風、透谷、独歩的な自然觀に変わらなないと見える発想が、後半部に入ると、その底に潜む人間中心的な認識枠組みのからくりを指摘されるのである。つまり、ここで広田先生が言っているのは、人間的（俗世間的）価値を超越した大自然というような発想も、実は、人間的価値觀の枠組みにのっとってなされているという事実である。こゝうした醒めた目で見ると、写生、すなわち、自然をありのままに写しとるといふような発想も、実は、無意識のうちに自然を人間の認識枠組みに組み込むことに他ならないことも分かつてくる。「自然を翻譯すると、みんな人間に化けて仕舞ふ」のである。『三四郎』において自然は基本的にこゝうした意識においてとらえられている。《池の女》の

描写が印象派風であるというのもそのことに他ならない。ここで印象派風とは、対象から受けた印象、すなわち、人間の認識枠組みによって選別されたものを言葉によって再構成しようとする、そして、そのことが意識されている態度といえるからである。その意味で、これは、知的で、人工的な自然意識といえるのである。それは、スタイルは全く違うが、『刺青』における娘の足の描写―意図的に類型化、様式化された描写と同じレベルにある。言い替えれば、世紀末的である。

『三四郎』につづく漱石中期の代表作『それから』では、自然は、また、新たなふたつの様相をとる。そのうち、ひとつは、晶子から白秋へとひきつがれてきた自然の身体性化、内化の相である。近年、漱石研究の新分野のひとつに現象学的心身論の立場からの分析があるが、その先駆的な論である吉田熙生の「代助の感性―『それから』の一面―」（『国語と国文学』一九八一年一月）では、『それから』に豊富にあらわれる主人公代助の感性表現をとりあげて、それが代助の隠れた心性の喩的表現としてどういう意味を語っているか、精緻な分析がどこされている。結論的には、これら多彩な感性表現は、現実から遊離して自己閉塞的になった代助の精神状況、その根底に潜むナルシズム的な心性の身体的あらわれと意味づけられる訳だが、これを自然意識のレベルで見ると、自然の身体性化、内化の具体的なあらわれとしてとらえることができるのである。『三四郎』（『三四郎』）は、東京を主舞台にしているが、それでも、わずかながら、富士山もあれば、町はずれの野原も（以上に徹底した都会小説である『それから』にでてくる自然としては、庭先の植物、花屋から買ってくる花などがあるだけだが、それら都会内の栽培された小自然（都会の外の野生の大自然に対し）は豊富に登場し、かつ、鋭敏な感受性の持ち主である代助に強く作用する存在として描かれる。たとえば、物語冒頭、椿の花が一輪、枕元の畳の上に落ちた音が、ゴムまりを天井裏から投げつけた程に耳に響いて、思わず、心臓に手をあて、血の流れを確かめたという有名な一節だが、すべからず『それから』における自然

は、このように、代助の感性的、身体的、心身的反応に翻訳されてあらわれる。それは、『三四郎』における印象派風の描写に対比するなら、さしずめ表現派風とでもよべるような自然への対応である。すなわち、印象派が、外界の自然をもっぱら受動的、静的な印象に翻訳するのに対し、表現主義は、自然によって喚起される能動的、積極的な感覚を表現するのである。両者は、いずれも、自然自体より、自然を受けとる人間主体の側に焦点を置いているという点で連続しているが、後者の表現主義的な対応の場合、より、身体（心身）の存在は際立って前面にあらわれてくる。そこでは、自然は、いわば、身体（もしくは心身）のあり様を示すリトマス試験紙のような役割を果たすことになる。

代助は父に呼ばれてから二三日の間、庭の隅に咲いた薔薇の花の赤いのを見るたびに、それが點々として眼を刺してならなかつた。其時は、いつでも、手水鉢の傍にある、擬寶珠の葉に眼を移した。其葉には、放肆な白い縞が、三筋か四筋、長く亂れてゐた。代助が見るたびに、擬寶珠の葉は延びて行く様に思はれた。さうして、それと共に白い縞も、自由に拘束なく、延びる様な氣がした。石榴の花は、薔薇よりも派手に且つ重苦しく見えた。緑の間にちらり／＼と光つて見える位、強い色を出してゐた。従つて是も代助の今の氣分には相應らなかつた。彼の今の氣分は、彼に時々起る如く、總體の上に一種の暗調を帯びてゐた。だから餘りに明る過ぎるものに接すると、其矛盾に堪えがたかつた。擬寶珠の葉も長く見詰めていると、すぐ厭になる位であつた。

晶子、白秋における自然の身体性化、内化が漠たる官能性、情緒性のレベルですすめられたとすれば、『それから』におけるこうした自然の身体性（心身性）化、内化は、より現実的、具体的な生理性のレベルで展開されているといえる。（そして、この場面にあらわれているように、自然が代助の感性に作用し、支配するありかたは、やはり、『刺

青』において、身体にほどこされた刺青が娘の人格に作用し、支配するありように共通する。それは、更に、谷崎に少し遅れて文壇に登場し、漱石に認められた芥川龍之介の出世作『鼻』の主題——鼻（身体）が主人公を支配する——にも共通する世紀末的倒錯の一樣相に他ならない。）

次に、『それから』における第二の自然の相は、物語後半、代助と三千代の恋愛が展開される局面で、この作品の思想的主題としてあらわれる。人妻である三千代への感情に自然のままに従うか、それとも、社会的制約をおもんばかってこの自然の感情を無理にも抑えつけるか——「自然の児になろうか、又意志の人になろうかと代助は迷った」という意味での自然であり、結局、代助は自然を選ぶ。三千代への愛を告白する決心をかためた代助は、これまで自然に自分の感情を抑えつけてきたことからようやく解放される心情をこう表白する。

「今日始めて自然の昔に歸るんだ」と胸のなかで云った。斯う云い得た時、彼は年頃になく慰を總身に覺えた。何故もつと早く歸ることが出来なかつたのかと思つた。始から何故自然に抵抗したのかと思つた。彼は雨の中に、百合の中に、再現の昔のなかに、純一無雜に平和な生命を見出した。其生命の裏にも表にも、慾得はなかつた、利害はなかつた、自己を壓迫する道徳はなかつた。雲の様な自由と、水の如き自然とがあつた。さうして凡てが幸であつた。だから凡てが美しかった。

ここで言う「自然」は、これまで検討してきた山川草木という意味での自然とは別のレベル、心性のレベルにおける概念であり、自分の感情をありのままに受け入れるというほどの意味に他ならない。そうした心性のありようを言うのに「自然」の語をつかうのは、この「自然」な心性に対する「不自然」な心性、すなわち、自分の感情を意志に

よって無理に抑えつけ、歪めるありかた、要約すれば、感情に対する意志が、ちょうど、山川草木に対する人為、人工のありかたに平行するからであるというほどのことだが、漱石において、こうした意味での〈自然〉の概念、あるいは〈自然〉の思想は、微妙な幅の変化はあるにせよ、〈無為自然〉の語に集約される老荘思想を根底として、青年期から晩年に至るまで一貫したものだった——青年時代の『老子の哲学』から創作期に入って『草枕』の〈非人情〉等を経て晩年の座右銘〈則天去私〉に至るまで。とりわけ、中期創作期以降、近代人の我のありかた、その他者、社会との軋轢の問題を小説の中心主題とするようになって、この〈自然〉概念は前面にあらわれてくるが、『それから』は、その先駆といえる。ここで注目すべきことは、たとえば初期の『草枕』のような作品では、この〈自然〉概念あるいは〈自然〉思想が、老荘の脱俗理想を下敷きとして、都会を離れた田舎を舞台に展開され、具体的、現実的な山川草木自然と結び付いてあらわれるのに対し、『それから』引用文の例では、そうした山川草木自然は、わずかに〈雲の様な〉、〈水の如き〉という慣用的比喩表現としてあらわれるにとどまり、むしろ逆に、〈自由〉、〈生命〉、〈道徳〉というような語と同様の抽象観念として〈自然〉の語が使用されることである。そしてこれ以降の漱石作品において、〈自然〉の語は一層徹底して、具体的、現実的の山川草木自然から切り離された文明的、人間的概念として用いられることになる。それは、やはり、明治四十年代における自然の内化傾向のひとつの帰結——身体性の段階を超えて精神性の段階に達した——であり、世紀末的人工性、倒錯の一樣態と考えることができるだろう。このことは、同時期、文壇にもどって漱石に対抗するように、『三四郎』に対する『青年』、『それから』に対する『かのやうに』等々、都会小説、文明批評小説を書いていた鷗外にも、漱石ほど明瞭に〈自然〉の語が用いられることはないものの言えるはずである。鷗外の場合には、むしろ、大正期に入り歴史小説を書き始めて、どこまで史実（自然）に忠実であるかという、いわゆる〈歴史其儘と歴史離れ〉の問題として、このことは前面にあらわれてくるはずだが、それは今は論じない。とりあ

えず、ここでは、日露戦争後、明治四十年代に本格的に活動を始めた反自然主義系の作家たちに、それぞれ、あらわれかたの差はありながら、いずれも、こうした自然内化―自然の非山川草木化、人間化の傾向が顕在化したこと、それが、ロマン主義の最終段階としての世紀末的思潮の広い意味での範囲内に起こったことを確認しておきたい。

四 自然主義―消失する自然

では、日露戦争後、明治四十年代文壇のもうひとつの勢力である自然主義系列の作家たちは自然をどう表象していただろうか。

自然主義の先導役を担ったふたりの作家、藤村と花袋それぞれが最初に自然主義的な方向をうちだし、道筋をつけた作品『破戒』（明治三十八年）、『重右衛門の最後』（明治三十五年）については、拙論「山の出現と変容」（『東京女子大学 日本文学』八十号 一九九三年十一月）において触れたように、各々のスタイルで―『破戒』の場合には、不純な俗世間（部落差別）に対する純潔、純粹な大自然（八ヶ岳、日本アルプス）、『重右衛門の最後』の場合には、文明（村の秩序）と野生（重右衛門と山の娘の無法無頼）の争闘―独歩的、ロマン派的自然観が継承されている。そして、それに応じて、都会を離れた地方の山川草木自然が主要な物語要素のひとつとなっている。だが、こうした自然主義とロマン主義が混在した過渡的な作品を経て『蒲団』（明治四十年）に入ると、決定的に日本自然主義の基本性格（私小説性）に踏み込むのと平行して、ロマン主義的自然観も、自然表象そのものも姿を消す。作者花袋自身の体験を下敷きとしたといわれる小説家時雄と女弟子芳子の疑似恋愛関係を描いたこの作品は、東京を舞台として展開されており、冒頭部分などに、わずかに、背景的な風物描写がでてくるぐらいで、ほとんど、存在感のある自然はあらわれない。自然主義の『自然』は、ここでは、ゾラに代表されるフランス自然主義の場合と同様、山川草木として

の自然ではなく、人間生理、本能としての自然、つまり、内化された自然であり、また、写実の意味をも含むが、その写実も、独歩の場合のように山川草木を対象とするのではなく、生理、本能に支配される人間の生態を対象とするのである。こうして『蒲団』は、山川草木的自然を排した都会小説であるという点でも、同時代の白秋、谷崎、漱石等、反自然主義系列に属する作家たちと同レベルの自然意識を共有していたと言える。花袋は、その後『田舎教師』（明治四十三年）のような作品を発表して、ここでは、田舎の山川草木的自然が主要な物語の要素となり、『武蔵野』ばりの自然観察描写が試みられるが、『田舎教師』は、明治三十年代を舞台に、『明星』的ロマン主義に憧れた地方青年を主人公とするがゆえに、こうした前時代的な自然意識を盛り込み得た例外的な作品に他ならない。自然主義の大勢は、『蒲団』によって示された方向に進む。その代表的な例が、たとえば、正宗白鳥であり、徳田秋声である。初期白鳥の代表作『何処へ』（明治四十一年）は、題名に示されるように、どこことってはっきりした生活の目標もなく、投げやりな生活をつづける小知識人を描き、同じ年に秋声が発表した『新世帯』は、世帯を構えたばかりの小商人夫婦と、そこに入り込んできた女の三人のあいだに生じるぎくしゃくした人間関係を描いて、いずれも、自然主義のいわゆる〈無理想、無解決〉を典型化したような作品だが、両者には共通して、徹底的に自然描写が欠落している。ここでは、ただ人間ないし人間関係だけが問題であり、それを外れた自然への情緒的な反応などは一切しめだされるのである。

こうして、日露戦争後、明治三十年代末から四十年代にかけて、東京を中心に急速に都会文明が発展成熟していく中で、自然主義、反自然主義というような党派にかかわらず、独歩流の山川草木自然、大自然への志向は消滅していた。それは、ヨーロッパフランスでいえば、フランス革命からナポレオンの盛衰までの波乱の時代状況を背景とし

て生まれたロマン主義およびロマン主義的自然への憧憬（社会への批判、抵抗、社会からの脱出）が、一八三〇年代あたりから社会が安定し、近代的都市文明が確立しはじめるなかで、社会（都会）の中での人間の生態を観察するバルザック、フロベール、あるいはボードレール等の文学にとって代わられていったのと平行するような事態だった。明治二十年代から三十年代まで、日本は、社会的にも、文学面においても、近代的な体制をとりこもうとして動揺をつづけていた時代であり、そうした状況を背景として、社会あるいは体制に抵抗し、そこから脱しようとする独歩流の自然憧憬が生じたが、日露戦争を境として、ようやく、日本は、近代化揺籃期の段階を終り、ひとまず、安定した体制が運行し始めて、その枠組みに否応なく組み込まれて生きようになった表現が明治四十年代の文学に他ならないのである。社会ないし体制から脱しようとする独歩流の自然憧憬が消え、代わって、社会ないし体制（その反映としての人間関係）とのかかわりが焦点となり、自然は、文化のうちに、あるいは身体性のうちに組み込まれるようになったのはその結果だった。

それは、文学ジャンルのいえば、叙情詩の時代から散文小説の時代への転換ともいえる。ヨーロッパフランスにおいては、一七、一八世紀絶対王政、古典主義文化の時代において定型詩が支配的な文学ジャンルだったのが、絶対王政、古典主義文化崩壊後、形式の流動化がおこり、ロマン主義的叙情詩が生まれ、そこでやはり（社会——体制という）形式を脱した自然への憧憬がうたわれた。だが、この過渡的な時代が終り、近代市民社会が安定した体制となると、その市民社会の表現様式として散文小説が成熟した支配的な文学様式となるのである。その転換の相は、たとえば、ロマン派時代の代表者といえるシャトーブリアンと、近代市民社会時代の鬼子といえるボードレールを対比してみるとよくわかる。北米の野性的な大自然を描いたシャトーブリアンの『アタラ』は、散文で書かれているにもかかわらず、その叙情性、憧憬性において本質的に詩的であるが、それに対し、パリの俗悪な市民社会を焦点に据

えたボードレールの『悪の華』（もっと端的には『パリの憂鬱』）は、詩の形をとりながら、その（同時代の小説家フロベールなどと共通する）観察性、批評性において本質的に散文的ないし小説的であるといえる。それと同様に、独歩の『武蔵野』、『空知川の岸边』等は、散文で書かれながら本質的には詩的な性格が強いのに対し、四十年代に入ってから漱石『それから』、花袋『蒲団』、白鳥『何処へ』、秋声『新世帯』らは、内容、表現ともに徹底して散文的なのである。すなわち日露戦争後、明治四十年代は、近代市民社会の安定した実現を背景に、その文学表現様式である近代的市民社会小説が実現した時代だった。独歩流の自然意識の消滅ないし変容は、その傍証にはかならないといえる。

主たる本文引用は以下の通り

『日本近代文学大系28 北原白秋集』 角川書店

『漱石全集 第七卷』 岩波書店

『漱石全集 第八卷』 岩波書店